



Beyond the Waste Land. Destruction et renaissance dans les photographies de la Farm Security Administration

Jean Kempf

► To cite this version:

Jean Kempf. Beyond the Waste Land. Destruction et renaissance dans les photographies de la Farm Security Administration. Ecole nationale de la photographie / Université de Provence, Arles / Aix-en-Provence. La photographie comme destruction., Ecole nationale de la photographie / Université de Provence, Arles / Aix-en-Provence, pp.40-49, 1994. halshs-00382231

HAL Id: halshs-00382231

<https://shs.hal.science/halshs-00382231>

Submitted on 7 May 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Beyond the Waste Land* : Destruction et renaissance dans les photographies de la Farm Security Administration**

I - Principes : une image peut en cacher d'autres

C'est probablement l'une des plus célèbres photographies de l'histoire : une femme, vieille avant l'âge, crispée, inquiète, flanquée de ses deux enfants qui se cachent le visage, regarde en direction d'un hors-champ que l'on imagine douloureux : *Migrant Mother* de Dorothea Lange. Image d'une époque où si tous ne mourraient pas, tous étaient frappés; image aussi d'une oeuvre, celle de la Section Historique de la Farm Security Administration qui pendant sept ans, de 1935 à 1942, opéra dans les campagnes et les petites villes américaines et produisit un des portraits collectifs les plus systématiques d'une société moderne. Pourtant, bien que né de la crise et de ses urgences, ce portrait d'un monde aux prises avec les incertitudes et les douleurs des grandes mutations est, lorsqu'on le perçoit dans sa totalité, bien plus équilibré que ne le laisse entrevoir l'image traditionnelle de fissure d'un monde, de destruction d'un paysage et d'un peuple que résumerait en quelque sorte *Migrant Mother*.

Certes, les images de destruction de tous ordres ne manquent pas dans l'oeuvre de la FSA, séparément et pour elles-mêmes. Certes, la représentation photographique des effets dévastateurs des crises économiques successives qui conduisent à la Grande Dépression était bien l'une des missions confiées à la Section Historique de la FSA, mais il ne s'agissait là que du premier volet d'un dyptique. Le second, quantitativement bien plus important que le premier est constitué par un ensemble que Roy Stryker, le responsable du projet, et ses photographes avaient voulu aussi large que possible, de tous les aspects de la vie quotidienne et ordinaire de l'Amérique ainsi que par les images de reconstructions imputables aux programmes de la Resettlement Administration puis de la Farm Security Administration. L'état des lieux devait en réalité uniquement composer une mémoire archivale pour l'avenir et

constituer, dans la rhétorique des présentations, le terme “passé” (l’“avant”), l’inacceptable constat de la déchéance de la cité céleste, destiné à être opposé au “présent” (l’“après”), la restauration de l’Amérique à sa dignité et sa grandeur par l’architecte bienveillant, nouveau pas vers la réalisation d’une “destinée manifeste”. C’est d’ailleurs souvent à l’intérieur même de la pire destruction que l’ont voit, dans les images de la FSA, fleurir les messages d’espoir; c’est au sein même des reportages les plus poignants que l’appareil découvre dans un regard ou une attitude cette force de vie indomptable qui fait renaître l’homme au milieu des ruines. Destruction donc, mais destruction intimement liée à une reconstruction, toute entière fondée sur le postulat de la valeur fondamentale de l’homo americanus. Destruction rhétorique et militante pour un message qui exalte les vertus de l’individu et de l’entraide dans le cadre idéalement américain de la petite ville. Pour chaque *Migrant Mother*, la collection compte des dizaines d’antidotes moins connues, parfois aussi spectaculaires et qui participent, tout autant que la photographie qui a fait plusieurs fois le tour du monde, à l’oeuvre de la FSA.

II - Images : figures de destruction

Et pourtant tout semble cassé dans ces images de migrants et de pauvres métayers du Sud. Cassé d’abord par les éléments, les forces négligées de la Nature, le soleil, le vent, la pluie. Images souvent très factuelles, quelquefois esthétisantes. Fermes noyées dans les sables, plans chétifs et assoiffés recuits par un soleil de plomb, sols éventrés, effondrés, se dérochant littéralement sous les pas comme ils se dissolvent sous nos yeux, ou encore paysages autrefois hospitaliers, aujourd’hui ravagés par les inondations. Mais les photographes qui prenaient ces “notes historiques” avaient bien le sentiment que celles-ci, par trop factuelles, ne faisaient jamais que *montrer* quelques effets matériels de la destruction, les dénotaient tout bêtement pour ainsi dire et n’arrivaient donc pas à en faire surgir le tragique. En d’autres termes, en l’absence de connotations fortes, ces objets détruits, en ne signifiant qu’eux-mêmes en quelque sorte, restaient en-deçà de leur potentiel. Comme l’avaient parfaitement senti Ben Shahn et Walker Evans, l’érosion qui est pourtant décomposition du socle nourricier, ne peut vraiment toucher le spectateur non paysan (à qui, après tout, étaient destinées ces images) qu’à travers ses effets sur l’homme.

Ce que Dorothea Lange résume à merveille par : l'érosion humaine. Cette difficulté est parfaitement évidente dans les clichés d'érosion qu'Evans dut réaliser à la demande de Stryker dans le Mississippi en 1936.¹ En dépit de toutes les qualités du photographe, ces images sont sans intérêt, même comparées à celle d'un opérateur bien moins accompli, comme Arthur Rothstein avec son *Alabama, 1937*, car là, en revanche, on voit un jeune homme en salopette, pieds nus, adossé à une mesure, qui, le regard baissé et battu, contemple la colline voisine ravinée, ridée, en pleurs, surmontée par un squelette d'arbre planté au sommet.²

Reprise par la rhétorique, la destruction parle, elle s'ancre dans l'humain et, jouant indistinctement sur la métaphore et la métonymie (cause-effet) devient explication du cataclysme.

Le champ de maïs noyé sous le limon dans *Aftermath of flood, Mount Vernon, Indiana, 1937* de Russell Lee n'aurait ni sa force, ni son vrai sens si le centre de l'image n'était occupé par un harmonium en piteux état trônant en plein champ.³ Incongru, grotesque, déplacé, aussi choquant et inacceptable que l'est l'inondation. Le photographe pose ainsi son regard de témoin actif et créateur sur ce monde qui semble se structurer sous l'effet de la nature. C'est d'ailleurs au nom de cette expressivité qu'Arthur Rothstein s'autorise en 1936 une entorse au principe du constat brut, de la non intervention stricte du photographe documentaire en déplaçant de quelques mètres un crâne de boeuf afin de le superposer à un sol craquelé pour le rendre plus expressif, le "faire parler".⁴ La plastique de l'image se met ainsi au service d'une histoire, d'un message fondé sur une métonymie : la sécheresse tue, elle détruit les sols, donc les bêtes, et l'esprit de compléter le terme manquant, l'homme.

Car, au bout de la chaîne, c'est bien l'homme qui est atteint dans sa chair, sa dignité et son humanité par des destructions non seulement produites par les forces de la nature mais aussi par lui-même, sa culture, son mode de vie, son système économique. Les images pourtant ne sont jamais, en elles-mêmes, ouvertement

¹ Walker Evans, *Walker Evans : Photographs for the Farm Security Administration : 1935-1938* (New York : Da Capo, 1973), n° 91-106.

² Arthur Rothstein, *The Depression Years as Photographed by Arthur Rothstein* (New York : Dover, 1978), 16.

³ F. Jack Hurley, *Russell Lee, Photographer* (Dobbs Ferry, N.Y. : Morgan & Morgan, 1978), 55.

⁴ Arthur Rothstein, *The American West in the Thirties* (New York : Da Capo, 1981), 16.

propagandistes. Elles représentent plutôt un constat critique : cent cinquante années de construction de la nation se soldent par une quasi-destruction de la Terre promise. On a trompé ces hommes et ces femmes, comme les trompent (dans *Iron River, Michigan, 1937*) ces marchands peu scrupuleux qui, sans vergogne, tentent d'attraper les acheteurs un peu naïfs en proposant des terres cultivables de premier choix qui ne sont que des champs de souches, vestiges d'une surexploitation des richesses forestières.⁵

Témoins "privilegiés" de la destruction, les migrants et les métayers, visages hallucinés par la misère, la malnutrition, la fatigue ou le désespoir, vivant au milieu des immondices, cachant avec peine une semi-nudité qui crie leur dénuement derrière des morceaux hétéroclites et déchirés de toiles récupérées. Chez eux tout est cassé, la pluie a envahi les ornières, le paysage n'est que boue et ordures; tout est sale, tout est pourri, des carcasses de voitures où logent certains aux matériaux de récupération dont ils tentent sans succès de faire un abri. Tout cela éclate avec une force et une clarté presque indécente sous l'oeil et le flash précis et cliniques des photographes.

L'insidieuse épidémie qui grippe tous les rouages de la machine et le délabrement des structures sont ainsi suivis dans leurs manifestations les plus visibles (les plus photogéniques) et transformés par l'image en métaphores et métonymies d'une crise qui ronge la société à tous ses niveaux. Ceci est particulièrement bien signifiée par l'usure et le délabrement des bâtiments, comme si ce qu'il y avait de plus solide, de plus réel (en anglais "*real estate*") s'effritait aussi. Ce sont par exemple les banques, comme celle d'une ville du Kansas, petite maison d'un seul étage aux fenêtres obturées par de la tôle ondulée et dont seul le fronton nous informe par le mot "BANK" devenu dérisoire qu'il s'agissait bien d'une institution financière; ou cette autre à Haverhill, Iowa, qui n'est plus qu'un cube de briques dont nul n'entretient plus les abords et dont les vitres servent aujourd'hui de support à des affiches de cirque : détournement grotesque de leur activité, parodie, destruction de ces institutions aux pieds d'argile dont l'Amérique était, à juste titre, si fière.⁶ Dans la figuration de la cause (ou de l'effet?) de la destruction se lit indirectement le tragique d'une situation qui touche les fondements mêmes de la société.

⁵ Russell Lee, *Iron River, Michigan, 1937*, in Hurley, Lee, 52.

⁶ Rothstein, *Depression*, 53, 86.

Mais la destruction, c'est aussi l'abondance de panonceaux rouillés, pleins de trous et de bosses et d'affiches lacérées, de signes atteints dans leur matérialité par les effets du temps ("weather" et "time") et que les photographes nous proposent comme "équivalents", tout comme le sont les visages angoissés, de l'invisible fracture psychologique, du traumatisme majeur qui hantera, pendant des dizaines d'années, ceux qui vécurent ces années-là dans un pays jusqu'alors protégé des grands fléaux et fondée sur le principe du droit au bonheur.

En cette période de crise économique, la destruction signifie aussi disparition de l'avenir et s'exprime visuellement dans la clôture. Les magasins sont fermés et les bâtiments ne sont souvent donnés à voir que comme façades, comme s'ils n'étaient que des décors de théâtre ou de cinéma sans essence, un monde dont la coquille serait vide : lecture de la réalité qui, de proche en proche, contamine tout l'espace du visible pour en détruire les certitudes. Dans *General Store* d'Arthur Rothstein par exemple, la structure plane des planches régulières qui semblent s'adosser au feuillage sombre de l'arbre est aveugle.⁷ L'intérieur de la boutique du "Pony Mercantile" (un nom emblématique du commerce — "Mercantile" — et de la vitesse — "Pony") est totalement obscur et, à droite, les stores sont baissés. Sur le devant, se tiennent trois hommes placés comme des acteurs sur une scène prêts à se donner la réplique. Rien ne peut donc nous dire s'il ne s'agit pas que d'un simple décor, d'un vrai faux-semblant, comme la photographie elle-même est un faux vrai-semblant. Il n'est pas jusqu'à la route qui, en traversant le cliché, marque une limite et signifie cette rupture, cette solution de continuité et qui fait de cette scène (en anglais "scene") une scène ("stage"), de cette photographie un tableau.

Poussée enfin jusqu'au bout de sa logique rhétorique, cette mise en scène de la destruction produit des images telles que celle de ce bâtiment faite par Russell Lee à Chicago en 1941.⁸ On y voit un édifice de trois étages qui se dresse solitaire, sans immeuble attenant, ni à droite, ni à gauche. Les maisons que l'on devine dans le fond sont, elles, en brique, bien solides, bien rectilignes, alors que lui est tout de guingois, et ne semble tenir que par un miracle d'équilibre. Cette construction, qui n'est probablement dans la réalité que l'escalier arrière (on n'ose pas dire de secours) d'un

⁷ Rothstein, *American West*, 106.

⁸ Hurley, *Lee*, 96.

bâtiment en dur est néanmoins le type même de la structure improbable, toute de brique et de broc, presque une illusion sans autre existence que cette pseudo-façade qui *est* le délabrement même. Il n'y a rien derrière et les fenêtres aveugles ne renvoient que l'image du ciel derrière le photographe.

C'est un peu le même effet métaphorique et méta-iconique que l'on retrouve dans une autre image de Lee, *Prague, Oklahoma, 1939*.⁹ Composition parfaitement équilibrée, enserrée dans ses cadres, portrait émouvant d'une jeune fille au visage beau, grave et inquiet comme le sont tant de ces visages qui hantent le spectateur dans toute la collection de la FSA. Jeune animal traqué, fragile, attendrissant, guettant derrière son épaule, et hors-champ, l'apparition de quelque démon, homme ou objet réel ou rêvé. Mais nous n'avons accès à ce visage qu'à travers une vitre rectangulaire (probablement celle d'un véhicule) qui forme une ouverture sur un fond noir légèrement éclaboussé par le flash sur le côté gauche. Cette vitre change bien sûr radicalement les significations de l'image, car elle est à la fois fenêtre, miroir (partiellement transparent et partiellement réfléchissant) et cadre photographique (le rectangle). Se superposent aussi au visage plusieurs plans réfléchis qui brouillent toute perspective et produisent ainsi un habile — quoique probablement involontaire — effet de mise en abîme de la représentation. Mais, certainement plus proche des connotations recherchées par Russell Lee, le signifiant métaphorique sur lequel repose l'image se trouve être l'impact en étoile sur la vitre qui se superpose, comme effet du cadre et donc du point de vue, au visage de la jeune fille que nous percevons *à travers* lui comme arrêtée dans son élan : image fracturée, éclatée d'une jeunesse brisée, détruite.

III - Images : l'indomptable ténacité de l'être

Il ne s'agit, nous l'avons dit, à aucun moment pour la Section Historique de la FSA d'un froid constat, ni de délectation morbide dans la souffrance et le chaos, ni même réellement d'une déconstruction intellectuelle. L'œil compatissant, généreux, mais aussi plus objectif qu'on a bien voulu le dire des photographes, sera pourtant souvent détourné par la postérité qui ne retiendra que les images de destruction ou de

⁹ *Ibid.*, 79.

souffrance au détriment de celles, plus positives, plus "normales" en quelque sorte, de la vie qui va, en dépit de tout. Comme on peut le voir à de nombreuses reprises, tant dans les séries que dans des images individuelles, les photographes faisaient de la destruction un terme indissociable de la renaissance, un tremplin créant un rebond naturel vers un message d'une toute autre nature. Sur le plan de la méthode d'abord. En objectivant l'impression radicale de chaos, le retour violent à l'état de nature, où toute prévision, toute déduction, est impossible, les photographes participaient au premier acte de reconstruction nationale en mettant à distance la réalité et en organisant sa reprise dans un message structuré. Sur le plan des thèmes ensuite, il faut en effet garder en mémoire que si le projet de la Section Historique commence en 1935 avec les migrants et les pauvres métayers du Sud, très vite il s'étend sous la direction de Roy Stryker à tous les aspects de la vie américaine rurale et semi rurale. Voient alors le jour dès 1936 des images d'une nature très différente, de petites villes et de fermes de l'Ouest et du Nord-est où la simplicité propre et soignée de l'existence fait clairement apparaître le bonheur de l'abondance paisible.¹⁰

Rares sont en effet les images totalement négatives (on pourrait avancer le chiffre de 5 à 10%), celles qui font un constat d'échec absolu car cela aurait impliqué, au-delà d'un échec de la société (conjoncturel et donc réversible), un échec de l'homme, de l'espèce, ce qui était inacceptable pour l'Amérique. Ainsi les choix esthétiques empiriques faits par Roy Stryker et ses photographes, tels que les portraits, les figures symboliques de mère et d'enfant, les gros plans de mains, de peaux ridées, la recherche d'humbles ustensiles et de détails naïfs et touchants, participent à l'établissement et à l'affirmation de la dignité fondamentale de l'homme, même le plus déchu. Même dans les camps de migrants où tout n'est que boue, ornières, flaques et où toute intimité a disparu, où seuls une toile déchirée ou un morceau de carton vous séparent des autres, même dans cet univers si éloigné de tout ce que l'Amérique avait rêvé pour elle-même, les enfants jouent, les pères aussi, les

¹⁰ On trouve même un reportage sur les vacances des riches Américains à Miami réalisé en 1939 par Marion Post Wolcott mais qui reste cependant marginal dans son extrémisme. Il semble, du moins à notre connaissance, que ces images n'aient jamais été utilisées en contraste avec d'autres images de misère et de destruction. C'est fort compréhensible car le contraste aurait été trop "révolutionnaire" dans ses implications pour la majorité des Américains. Dénoncer des conditions de vie innacceptables est une chose, désigner une chaîne de responsabilité, même simpliste, en est une autre que le New Deal réformiste et ses partisans ne pouvaient que très difficilement accepter.

plus grands protègent les plus faibles, les mères couvent leur progéniture.¹¹ On continue à s'instruire dans les écoles de fortune avec des instituteurs de fortune, on continue à lire, à chanter mais aussi on tente de résister en gardant sous des habits sales un corps propre, en se lavant, en se peignant, en maintenant malgré tout sa dignité corporelle.

Même dans les cabanes de métayers, tas de planches et de tôles hérités des cases de l'esclavage, on ne perd pas l'esprit du foyer, le sens de la décoration aussi pauvre (et, pour nous, parodique) soit-elle : on conserve le sens de la beauté au cœur des imondices. Des photos de famille, des calendriers, parfois un chromo, une image biblique, quelques objets rescapés de l'histoire, une guitare ou les éternelles publicités.¹² Dérisoires et touchantes, ces marques nous disent que la pire des "houses" peut devenir "home", que tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir, et qu'il convient d'aider cet espoir au nom de la solidarité humaine.

Au milieu du cataclysme, ce sont les femmes qui, courageuses et responsables, semblent le mieux résister et aider les autres à le faire : elles continuent à accomplir les gestes de la vie quotidienne, à nourrir la famille, à reprendre, à coudre, à ranger leur intérieur, à laver. Dans *Wife of a Tenant Farmer*, Pace, January 1939, Russell Lee nous en montre une.¹³ Image centrée sur le foyer (ici le poêle) et qu'équilibrent la table à gauche et à droite la maîtresse de maison qui nourrit le feu, maintient la chaleur et la vie dans ce pauvre intérieur où tout est usé. Elle-même porte des habits sales, tachés et dont on sent qu'ils ont été taillés dans des étoffes grossières de récupération. Et pourtant, ses cheveux, bien coupés et bien peignés sont sagement maintenus en place par une barrette bien droite. Quant aux ustensiles de cuisine, vieux et cabossés s'ils perdent leur émail de partout, ils n'en sont pas moins bien en ordre, suspendus à des clous sur le mur comme le serait la plus belle batterie de cuisine. Il n'est pas jusqu'aux chiffons qui ne sèchent, bien rangés, près du feu. Le message est similaire chez Walker Evans qui fait, chez les métayers blancs du Sud, des images

¹¹ F. Jack Hurley, *Marion Post Wolcott. A Photographic Journey* (Albuquerque : University of New Mexico Press, 1989), 174, 178.

¹² Evans, n° 317, 263, 15; Ben Shahn, *Strawberry picker's child, Louisiana, 1935* in Roy Stryker et Nancy Wood, *In This Proud Land. America 1935-1943 As Seen by the FSA Photographers* (Boston: New York Graphic Society, 1973), 53.

¹³ Patti Carr Black (ed.), *Documentary Portrait of Mississippi : The Thirties* (Jackson : University Press of Mississippi, 1982), 65.

d'une grande beauté formelle qui diffusent un signifié d'ordre, de propreté et de beauté. C'est l'établissement de l'ordre salvateur de la composition, l'ordre du cadre et de l'oeil du photographe. C'est l'affirmation, au beau milieu de la destruction, une fois encore du triomphe conjoint et inséparable de l'acte transformateur de la photographie qui fait qu'aujourd'hui encore, nous qui n'avons plus grand chose à voir avec l'Amérique d'avant-guerre, regardons encore ces photographies.

Contraste flagrant donc entre la destruction apparente et l'irrépressible force de la vie qui surgit au milieu des ruines, sursaut de dignité de ceux qui ont touché le fond et qui, *sous le regard de l'autre*, sont tout à coup devenus dignes d'attention, ont été ainsi transfigurés et restitués, par la photographie, à un statut de sujet et d'Homme. Un des plus beaux exemples de la collection est la photographie que fit Marion Post à Canal Point, Floride, en 1939 et qui est accompagnée d'une citation particulièrement intéressante : "We ain't never lived like hogs before, but we sure does now".¹⁴ Pauvres agriculteurs blancs sans biens ni éducation, maintenant réduits à vivre dans des conditions extrêmement précaires et insalubres au milieu d'une friche de canne à sucre, ils offrent un résumé saisissant de cette opposition (destruction/renaissance) fondamentale dans les images de la FSA. La misère, indiquée dans la légende, est aussi présente dans l'image : amorce d'une porte cassée de voiture, habits des enfants surtout, drap déchiré, sol de terre battue de leur "lieu de vie". L'image est carrée, structurée autour de la croix que forment les médianes de l'image avec l'arbre/la mère/le père (verticalement) et l'étendage/la tête de la mère/les filles (horizontalement). Forte unité du signifiant qui explicite les relations familiales : au centre et, au coeur, se trouve la mère (stricto sensu le *ventre* de la mère) droite, fière, bien campée (association à l'arbre/racines/vie, main sur la hanche, regard droit dans l'oeil de l'appareil et dans le nôtre), force organisatrice et catalyseur de cette image/famille; à ses pieds, terme négatif qui résume leur déchéance sociale, en position foetale, soumis, battu, brisé un père sans visage; à droite et à gauche en symétrie parfaite par rapport à la mère, les enfants (deux filles adolescentes à droite, trois petits garçons à gauche). Les filles, comme la mère, se tiennent bien droit, bien solidement présentes devant l'objectif. L'une a les bras croisés et sourit presque : en dépit de tout c'est une image positive qu'elle offre d'elle-même *pour la photographie*; l'autre, image de la mère, a comme elle un regard farouche : force indomptable face à

¹⁴ Hurley, *Marion Post Wolcott*, 178.

l'adversité qui cerne l'image et pénètre de partout venant d'un hors-champ menaçant. Les garçons, plus jeunes, plus innocents, jouent entre eux, encore capables de conserver certains des attributs de l'enfance, de rester des enfants. Les voici donc tous, anonymes et symboliques, témoins du triomphe de la famille, des femmes et des enfants, de l'humanité et de la vie (qu'incarne au sens propre les femmes) face à la destruction. Mais cette force et cette dignité, comme la beauté de la fleur qui éclot sur le tas d'ordures, comme l'ordre presque transcendantal de l'intérieur d'un métayer du Sud chez Evans, n'existeraient sans le regard qui les suscite par la confrontation et qui transfigure la destruction en construction, sans l'effet de discours qui fait surgir le meilleur de la vie dans le monde du cataclysme, sans la parole qui loue. Il était en vérité temps de louer ces grands hommes, et peut-être surtout leurs femmes.